تحولات السرد العربي المعاصر
من الحداثة وما بعدها
إلى السيولة والإعلام البديل

أ. د. محمود الضبع
أستاذ النقد والأدب الحديث
كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة قناة السويس

ملخص:

شهدت الألفية الثالثة تحولات جذرية في الثقافة والآداب والفنون، نتيجة لتدخل عوامل وتقنيات جديدة أحدثتها التكنولوجيا وتطبيقاتها، ولعل أبرزها ما يتعلق بهيمنة فلسفة السيولة كما أسهب في شرح أبعادها زيجمونت باومان، وسياسات الإعلام البديل كما تجسده مواقع السوشيال ميديا، إضافة للتحولات السياسية والاقتصادية الكبرى، والتي أهم ما يميزها هو التسارع غير المسبوق في إيقاعها الزمني، وهنا يكون من المهم الوقوف على تحولات السرد العربي لقراءة ورصد أبعاده، وهو ما تسعى هذه الدراسة إليه في محاولة لفهم الأدبي وغير الأدبي من سياقات محيطة، ومن تحولات غدت تمثل تقنيات في الكتابة السردية ذاتها.

الكلمات المفتاحية:

السرد، الألفية الثالثة، الثقافة، الفنون، الآداب، السيولة، التكنولوجيا، السوشيال ميديا.

Abstract:

The third millennium witnessed radical transformations in culture, literature, and the arts, as a result of the intervention of new factors and technologies brought about by technology and its applications. The most important feature that distinguishes it is the unprecedented acceleration in its temporal rhythm, and here it is important to stand on the transformations of the Arab narrative to read and monitor its dimensions, which is what this study seeks in an attempt to understand the literary and non-literary from surrounding contexts, and from transformations that have come to represent techniques in narrative writing itself.

Key words:

Narration, the third millennium, culture, arts, literature, Liquidity, technology, social media.

يعيش العالم حالة غير مسبوقة في تاريخ البشرية من اللهاث الدائم دون توقف، وراء أي شيء وكل شيء كما لو كان التسارع غاية في حد ذاته، وبخاصة مع سيادة فلسفة السيولة وهيمنة منطق الاستهلاك بمعناه العميق للمكان والقيم والأشياء والعلاقات وما ترتب عليه من هدم كل صلابة كان العالم يحتكم إليها سابقا مثل القيم والتقاليد والعادات[١].

ويضاف إلى ذلك طبيعة التحولات الرقمية التي طرأت على عالمنا بفعل التكنولوجيا وما يحدث في أجهزة الكمبيوتر والهواتف المحمولة عند استخدامها، وكيف ترسل إشاراتها للشركات المنتجة، وكيف تتحول كل أشكال الحياة البشرية بفعل استخدامها، وكيف يتم استثمار وتوظيف ذلك كله من قبل الإعلام الجديد لصالح فرض الهيمنة على العقول والتحكم في توجهاتها وميولها واتجاهاتها[٢].

وأخيرا، لا يمكن إغفال دور الرأسمالية الجديدة التي بدأت في التوحش عقب الأزمة الاقتصادية بدءا من العام ٢٠٠٨م، وما ترتب عليه من تسليع كل شيء بما في ذلك الأدب والفكر والفلسفة[٣].

---

١ – الانتقال من الصلابة إلى السيولة، هي الفكرة التي بنى عليها "زيجمونت باومان" تحليله للمجتمع المعاصر (مجتمع المعرفة وتحولاته)، وأصدر منها سلسلة كتب "الحداثة السائلة"، و"الحياة السائلة"، و"الحب السائل"، و "الأزمنة السائلة"، و"الثقافة السائلة"، و"الخوف السائل"، وكانت بدايتها "الحداثة السائلة"، حيث رأى أنه إذا كانت الحداثة الصلبة سعت لتحديد القواعد، وبناء الدولة، وصناعة القومية الصلبة، والسعي لليقين المادي المبني على زعم القدرة على التحكم، فإن الحداثة السائلة تقوم على إذابة وتمييع الكيانات الثابتة والمستقرة، مثل البنى الاجتماعية، والروابط الإنسانية، والنماذج السلوكية، والنماذج القيمية، إضافة إلى فرض وهيمنة منطق الاستهلاك بمعناه العميق للمكان والقيم والأشياء والعلاقات في ظل العولمة، ويمكن في ذلك العودة إلى الكتاب الأول والأساسي الذي أجمل كل ذلك:

– زيجمونت باومان: الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠١٦.

٢ – يمكن العودة في ذلك إلى: مؤلفات هال آبلسون، وهاري لويس، وكين ليدن، وبرامود كيه نايار، وهربرت شيلر، وليا ليفرو، وبعض أفلام السينما الوثائقية.

٣ – يمكن مراجعة كتابات إريك كازدين، وإمري زيمان، وسمير أمين.

والكتابة الأدبية ليست منفصلة عن هذه التحولات العالمية، بل لعلها تمثل الوسيط الأول القادر على كشف أبعاد كل ذلك من خلال أنواعها التقليدية والمستحدثة (وبخاصة مع توسيع مفهوم الأدب ليشمل الأنواع الأدبية المعروفة، ويضيف إليها المستحدث من سيناريو وسينما وأشكال ميديا متنوعة)، ولذا لا يمكن الآن قراءة المشهد الأدبي بمعزل عن هذه التحولات بما تشمله من حركات اقتصادية وهيمنات سياسية وإن اختلفت مسمياتها، تحت مسمى مجتمع المعرفة والمعلوماتية تارة، والميديا والتطور التكنولوجي والرقمية تارة أخرى، والانفتاح المعرفي والتطور الحضاري تارة ثالثة، والسيولة والرأسمالية الجديدة تارة رابعة.

وهنا تكمن الأزمات التي تعيشها البشرية الآن، وبخاصة بعد سقوط زمن الحداثة modernism [٤]، ممثلا في السرديات الكبرى التي كشفت عن زعزعة الثقة فيها، فأفكار مثل الحرية والسلام والجمال وسلطة العقل وغيرها، لم تثبت أمام التجريب الفعلي، ومن ثم حاولت ما بعد الحداثة Postmodernism، طمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش، وتمازج الثغرات، والمحاكاة الساخرة parody، والمعارضة pastiche، والتهكم والسخرية irony، والهزل والمزاح playfulness، والاحتفاء بالمظهر الخارجي إلى غير ذلك مما نظرت له الحداثة بمفاهيمها الغربية [٥].

---

٤ – تشير الحداثة في الغرب إلى النزوع نحو الفردية والفكر الرأسمالي والنظم الصناعية البيروقراطية، والرأسمالية، والنظام الصناعي البيروقراطي، وترتبط في الأدب بأعمال كتاب من أمثال توماس مان وجيمس جويس وتي إس إليوت وفرانز كافكا ومارسيل بروست ووليم فوكنر، وغيرهم.
وتتمثل أهم ملامح الحداثة في الوعي الذاتي الجمالي التأملي في مقابل الفكر الجمعي والتزامن والتوليف، سعيا للكشف عن مفارقات الحياة وغموضها، وإمكانات الواقع غير المنتهية، ومن ثم رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة، والمجردة من الصفات الإنسانية.

٥ – يمكن العودة إلى: جورج بالاندييه: الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، التيه، ترجمة: محمد حسن إبراهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠.

وفي سياق ذلك، وعند قراءة وتحليل المدونة السردية العربية المعاصرة، فإنه يمكن ملاحظة جملة من التحولات التي طرأت عليها، بعضها يتعلق بالتقنيات وأساليب الكتابة، وبعضها يتعلق بأشكال الكتابة ذاتها وظواهرها المستجدة، وبعضها يتعلق بفلسفة وتوجهات الكتابة.

فعلى مستوى التقنيات والوسائل: يمكن الوقوف على ما لحقها من تحولات في: اللغة، والموضوع، والوعي، والشخصية، والبناء المعماري، والبناء الزمني، والسارد وحضوره، والحكاية وطرائق الحكي، والغاية والهدف، وغيرها مما يمكن رصده عبر المنجز السردي المعاصر[٦].

وعلى مستوى أشكال الكتابة، يمكن رصد عدد من الظواهر الجديدة في السرد العربي، بعضها تحددت ملامحه، وبعضها لم يزل بعد في طور التكون، ومنها:

أولا– تحولات السرد والتطور التكنولوجي:

تدخلت الوسائط التكنولوجية في صياغة مفاهيم الثقافة والعلم والمعرفة، وفي الإبداع الأدبي عموما، والسردي منه على وجه الخصوص، وهو ما يمكن رصده عبر وسائط تداول هذه النصوص، والذي يؤثر بدوره في إقرار ما يمكن تسميته بجماليات التلقي، وهو مكون مهم وأساسي من مكونات الأدبية المعاصرة، في احتكامها إلى الذائقة والذوق، وعبر تشكيل وتشكل المكون الأدبي ذاته، والذي يمثل بدوره التوجه الأدبي العام في مرحلة تاريخية ما، مع الوضع في الاعتبار أن التوجهات الأدبية اليوم غدت متجاورة لا تحتكم إلى مفهوم نقاء النوع بقدر احتكامها إلى التداخل والتشابك، وهذه إحدى الآليات التي أكدت عليها مفاهيم التكنولوجيا سواء في دمجها لوظائف متعددة عبر وسيط واحد مثل الهاتف المحمول الذي يحوي وظيفة الاتصال والتصوير والعرض والتسجيل الصوتي والمرئي وقراءة الكتب..... إلخ، أو في

---

[٦] – للمزيد حول ذلك، يمكن العودة إلى كتابنا: الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠.

اعتمادها على المفهوم الشبكي غير المنتهي، مثل شبكة الإنترنت التي تعتمد على الروابط العنكبوتية إلى ما لا نهاية.

ولا يمكن تناول الأدب بمعزل عن هذه التطورات سواء من جهة انفتاح النص الأدبي، أو من جهة مفهوم الأدب ذاته وعلاقاته مع الحقول المعرفية المتنوعة، فلا مجال للشك اليوم في التأثير الواضح للتقنيات المتطورة على الفنون والأنواع الأدبية المختلفة، وهو ما يمكن رصده عبر تجليات هذه الأنواع في حداثتها المعاصرة.

وعند استقراء وتحليل الأعمال السردية الصادرة منذ مطلع الألفية الثالثة وحتى لحظتنا الراهنة يمكن الوقوف على العلاقة التفاعلية بين التكنولوجيا والنصوص السردية من خلال (الموضوع، والتقنية، وجماليات التلقي):

- **التكنولوجي والموضوع السردي:**

التعامل مع التكنولوجيا بوصفها موضوعا في السرد لا يعني أن يدور النص بكل حركاته السردية مخلصا للتكنولوجيا أو إحدى تطبيقاتها، وإنما بوصفه العنصر الأكثر حضورا بما يجعله يشكل المتن الحكائي على نحو عام.

فعلى مستوى الموضوع أو الفكرة العامة أو الحدث المركزي الذي تدور حوله بنية النص السردي أو تتقاطع عبره الأحداث وحركة الشخصيات، نجد كثيرا من هذه النصوص تعمد لأن تتخذ أحد تطبيقات التكنولوجيا موضوعا لها (يدور حوله الحكي، أو يكون هو المحكي عنه)، مثل اعتماد تقنية "الشات" وغرف التحاور "غرف الدردشة"، في بعض روايات مطلع الألفية الثالثة، أو الحكي عن الشبكة الدولية للمعلومات "الإنترنت" أو أحد عناصرها (الفيسبوك والتويتر والسناب شوت والإنستجرام.. إلخ)، وبخاصة مع ما طرحته برامج السوشيال ميديا من إمكانية الحضور الآني المباشر "life"، أو صناعة قصة أو مشهد أو حدث أنت تعيشه الآن لمشاركة الآخرين معك "life story"، وغيره من إمكانات سمحت بها الشاشات المسطحة بكل سهولة (أجهزة الكمبيوتر بأنواعها، وأجهزة الهواتف المحمولة، وغيرها من التطبيقات التكنولوجية على اختلاف وظائفها)، ومن هذه الأعمال الروائية: بنات

الرياض لرجاء الصانع (٢٠٠٧م)، وحرية دوت كوم لأشرف نصر (٢٠٠٨م)، وحبيبي أونلاين لأحمد كفافي (٢٠٠٩م)، وفي كل أسبوع يوم جمعة لإبراهيم عبدالمجيد (٢٠١٠م)، وإميلات تالي الليل لإبراهيم جاد الله (٢٠١١م)، وعشيقة آدم للمنصف الوهيبي، وأوجاع ابن آوى لأحمد مجدي همام (٢٠١١م)، وغواية الماء لابتسام التريسي، وعلى الجدار لحليمة زين العابدين (٢٠١٢م)، والأزرق والهدهد: عشق في الفيسبوك لجاهدة وهبة (٢٠١٢م)، وحارس الفيسبوك لشريف صالح (٢٠١٦م)، وغيرها من أعمال متنوعة تمثلت التكنولوجيا أو بعض تطبيقاتها بوصفها موضوعا للحكي.

وقريب من هذا المسلك تأتي قصص وروايات الخيال العلمي المعاصرة، التي تجعل التكنولوجيا أو أحد تطبيقاتها موضوعا للمتن الحكائي.

- التكنولوجي والتقنية السردية:

ويأتي ذلك عبر اعتماد بعض الأحداث على تقنية معاصرة، مثل رسم مشهد سردي يحكي عن البريد الإلكتروني، أو مقطع فيديو (يوتيوب) على أحد المواقع، أو تضمين بعض الصور والأشكال والرسوم المعبرة عن أحداث أو المضيفة إلى أحداث النص السردي، ومنها رواية ياسمين مجدي "معبر أزرق برائحة اليانسون" وأشرف نصر "حرية دوت كوم"، وإبراهيم عبد المجيد "في كل أسبوع يوم جمعة"، وغيرها من تقنيات تعتمد ثقافة الصورة بصيغه المتداولة عالميا الآن.

- التكنولوجي وجماليات التلقي:

حيث حدثت بالفعل تحولات في مفهوم الجمال الأدبي، فانتقل من فكرة الصورة الأدبية "رسم بالكلمات" كما عرفها إزرا باوند، والتي تعتمد المجاز بمفهومه الواسع، والاستعارة، والتقنيات البلاغية، وحتى ما أقرته الأسلوبية من اعتماد أبنية المفارقة والاختزال والتكثيف، حدث تحول في كل ذلك، ليشمل أو يضيف جماليات جديدة لصياغة وتلقي الإبداع الأدبي، أهمها تلك التقنيات المستمدة من السينما والميديا وتقنيات كتابة السيناريو (المشهدية، وحركة الكاميرا، وتقنيات الإضاءة السينمائية،

وغيرها مما تعتمده الكتابة الإبداعية الآن)، وهو ما أحدث جميعه تحولات في مفاهيم تلقي الجمال الأدبي بالتبعية، فعلى سبيل المثال سمح اعتماد تقنية الشات بتجاوز كثير من الإشكالات الموضوعية التي كان يمكن أن تقع فيها رواية تتحدث عن مجتمع منغلق مثلا، كما سمح بإمكانات العالم الافتراضي المتجاوزة لحدود الزمان والمكان والمجتمع والعادات والتقاليد... إلخ، أي أنه أسقط كل السلطات التي يمكن لها أن تمثل عبئا على الحكاية، وبذلك صارت التكنولوجيا ذاتها موضوعا للحكي وليست مجرد تقنية يتم العبور من خلالها.

ومن جهة أخرى، فقد تأثرت جماليات الكتابة بما تداول تسميته "جماليات التلقي الجديدة"، وأولها إقرار مبدأ التحاور والتداخل والتشابك، والتجاور في التوجهات الأدبية على مستوى التلقي وقبول تعدد الأشكال....

والتداخل والتشابك بين النوع الأدبي والأنواع القريبة والبعيدة، فلم تعد الرواية مثلا تتداخل مع المسرح أو الشعر أو السنيما فقط، وإنما امتد ذلك إلى الفيزياء والكيمياء والفلك والرياضيات، وغيرها من حقول معرفية كانت تبدو بعيدة الصلة عن الأدب.

ثانيا- السرد التفاعلي:

بدأ الاهتمام النقدي بالسرد التفاعلي والرواية التفاعلية والنص التشعبي في أخريات الألفية الثانية ومطلع الألفية الثالثة، وصدرت في ذلك كتب عديدة، منها نظرية النص التفاعلي "Hyper text theory" لـ"جورج لاندو"، وفضاء الكتابة "writing space "، لـ "ديفيد بوتلر"، ومقالات عديدة منها ما نشره مارتن رايدر، ومن تلاهم.

وعلى غير العادة، وربما لتطور وسائل الاتصال، تزامن الوعي العربي مع الغربي، فقد عرض نبيل علي للأمر في كتابه "العرب وعصر المعلومات"(٧) الصادر في تسعينات القرن الماضي، ثم جاءت كتب حسام الخطيب "آفاق الإبداع ومرجعيته في عصر المعلوماتية"، ثم "الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع"(٨)، وأحمد فضل شبلول في كتابه "أدباء الإنترنت، أدباء المستقبل"(٩)، وسعيد يقطين كتابه "من النص إلى النص المترابط"(١٠) وهو محاولة تنظيرية للتعامل مع النص الإلكتروني مع ربطه بمستجدات نظرية "التناص"، وفاطمة البريكي في كتابها "مدخل إلى الأدب التفاعلي"(١١)، ومؤخرا كتاب سعيد الوكيل "من النص الرقمي إلى نص الحداثة الرقمية"(١٢)، إضافة إلى مقالات عبير سلامة ومحمد سناجلة وسعيد الوكيل وأحمد فضل شبلول وحسن سليمان ومعظمها على الإنترنت.

وجميع هذه الكتب والدراسات والمقالات كان يدور حول ذلك الوارد الجديد "الكتابة الإلكترونية، والنص الإلكتروني" مع اختلاف المسميات بين: النص التفاعلي، النص المترابط، النص التشعبي، النص الإلكتروني، النص الفائق، النص المتفرع.... إلخ من المسميات التي تم اقتراحها أو المتوقع صياغتها على عادة الثقافة العربية في

---

٧ – نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل، ١٩٩٤م.

٨ – حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٤م.

٩ – أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت، أدباء المستقبل، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠١م.

١٠ – سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.

١١ – فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦م.

١٢ – سعيد الوكيل: من النص الرقمي إلى نص الحداثة الرقمية، أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٩م.

الاختلاف حول المصطلح، إذ نادرا ما يتم استقرار مصطلح في فكرنا النقدي منذ القرن العشرين.

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى منح درجات علمية (ماجستير ودكتوراه) في الجامعات العربية حول النص التفاعلي والنص الرقمي والرواية التفاعلية والنص الإلكتروني[١٣]... إلخ.

والسؤال:

هل تشكل بالفعل اتجاه للكتابة الرقمية أو التفاعلية وأصبح له وجود عبر الشبكة المعلوماتية بما يجعلنا نستطيع التواصل معه أو نتفاعل معه بمنطق لغة المروجين له؟

هل توجد بالفعل نصوص رقمية أو تفاعلية تمثل الجانب التطبيقي لهذا التنظير العظيم والسباق الذي أسس لهذا النوع من الأدب قبل وجوده بالفعل؟

هل هناك احتمالية شبهة أن يكون المقصود بالنص الرقمي في وعينا العربي بأنه النص المكتوب عبر إحدى برامج الكتابة الإلكترونية (pages, word, etc html,...)، وليس المقصود به النص المترابط التفاعلي كما حاول الغرب أن يؤسس له ولم تكتمل نماذجه حتى الآن هناك؟

هل نحن نتحدث عن أدب رقمي وأدب تفاعلي بمعنى أنه رقمي أو تفاعلي التقنية والموضوع بالمفهوم العالمي، أم نتحدث عن خطابات تفاعلية في القصة والرواية والشعر على مستوى الموضوع الأدبي؟

فمن المتعارف عليه علميا أن التفاعلية تقتضي تركيزا على العنصر الثالث (المتلقي/المستقبِل) من عناصر عملية التواصل (المرسل والرسالة والمتلقي)، إذ يكون هو المتحكم في صياغة النص وتحديد مساراته، ويتحول دور المؤلف (الذي ظل لسنوات محتكرا ومهيمنا على مصائر الأشخاص) إلى منسق وميسر coordinator ،

---

١٣ – يمكن البحث عبر مواقع الجامعات العربية لمطالعة عدد الرسائل الممنوحة التي يتضمن عنوانها "الرواية التفاعلية".

facilitator يطلق الشرارة الأولى للسرد، ويتابع مسارب الحكي، ويتدخل بوصفه واحدا من المتلقين وليس بوصفه متحكما، ويعود ليطلق حركة سردية جديدة، وهكذا.

فهل نحن لدينا في منجزنا الأدبي العربي مثل هذا المنتج من الرواية التفاعلية والسرد التفاعلي والمسرح التفاعلي؟

الواقع أن هناك محاولات ونماذج تم إنتاجها، وهي النماذج الوحيدة التي ستجدها في كل الكتب السابق ذكرها، وهي ذاتها النماذج التي اشتغلت عليها كل رسائل الماجستير والدكتوراه، وقد كان تناولها فقط من جهة التقنية والأدوات، ولم ينظر إليها أحد مطلقا بمنظور الأدبية وتوفر عناصر الحكي أو السرد أو الحبكة أو فنيات القص.

ويبدو أن هناك خطأ في المفهوم الذي يبدو أنه ناتج عن اختلاف الثقافات بين الغرب والشرق، بين الغرب المنتج للتكنولوجيا والمهتم بمحو الأمية التكنولوجية، وبين الشرق المستهلك للتكنولوجيا والمعني بمحو الأمية القرائية، وما يترتب على ذلك من اختلاف في الوعي وطرق تداول الأدب والفكر والثقافة.

كما أن هناك خلطا في المفاهيم بين الخطاب التفاعلي والأدب التفاعلي (ومنه الرواية) من جهة، وبين النص الرقمي والنص المتحدث عن الرقمية (التكنولوجيا ببرمجياتها وأبعادها) من جهة ثانية، أي الخلط بين مفهوم الرقمي (بمعنى استخدام وسيط إلكتروني للكتابة)، والتفاعلي بالمعنى المشار إليه هنا.

ثالثا- السرد المقتبس عن السينما:

أثر السرد (القصة، والمسرح، والرواية) في صناعة السينما بدءا من اعتمادها على الفيلم الروائي في أشكاله الكلاسيكية أو على القصص القصيرة التي تحولت إلى أفلام مرئية، وهو ما يشهد عليه تاريخ السينما العربية في تمثيل روايات نجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وتوفيق الحكيم وطه حسين وغيرهم، فنجيب محفوظ –على سبيل المثال – له ما يزيد عن الأربعين فيلما مأخوذة من أعماله الإبداعية، بدءا بفيلم بداية

ونهاية الذي أنتج كعمل سينمائي عام ١٩٦٠م، وإحسان عبدالقدوس –كذلك– له تسع وأربعون عملا من أعماله تم تحويلها لأفلام سينمائية، وخمسة أعمال تم تحويلها لأعمال مسرحية، وتسعة أعمال تم تحويلها إلى مسلسلات إذاعية، وعشرة أعمال تم تحويلها إلى مسلسلات تليفزيونية، من أشهرها لن أعيش في جلباب أبي، وقد شهدت مرحلة الستينات والسبعينات طفرة في تحويل الأعمال الإبداعية لأفلام سينمائية نظرا لانتشار دور العرض في مصر بمدنها (القاهرة، والإسكندرية، وبورسعيد).

ومع انتشار عرض الأفلام الروائية عبر الوسائط المتعددة، تأثرت الكتابة السردية ذاتها بصناعة السينما وآلياتها، وباستراتيجيات وطرق الكتابة السينمائية، وبخاصة مع نهايات الألفية الثانية ومطلع الثالثة، ومع وجود كتابات سردية تتوجه نحو السينما منذ البداية، مما يكون له الأثر الكبير على مسيرة الكتابة ذاتها، وهو ما يمكن رصده من جهات عدة في الأعمال السردية، عبر تقنيات الكتابة، ومنها: البناء السردي واعتماد المشهدية، واللغة وما داخلها من شفاهية، والبناء الزمني وتفتيته، ومفهوم الراوي وحضوره، والشخصية وطبيعة تحركها في النص، وغيرها من تقنيات الكتابة السردية التي أثرت فيها السينما.

فالبناء السردي الذي كان يعتمد مفهوم السرد المتنامي عبر حكاية تبدأ لتمضي قدما في طريق صعودها، وفي اتجاه الحبكة التي تصل بها إلى ذروة الأحداث، ثم تبدأ مرة أخرى في الهبوط، باتباع إحدى طرائق السرد (الحكي من خلف/ مع /عبر)، هذا البناء انتقل تأثرا بالسينما التي تعتمد المشهدية المتجاورة أو المتقاطعة أو المتوازية بما يتناسب وطبيعة التلقي، فظهرت الأبنية السردية التي تعتمد المشاهد السردية (تجاورا، أو تقاطعا، أو توازيا)، والتي تكاد تشي في الرواية باقترابها من القصص القصيرة، غير أنها تتجاوز مجرد ذلك، وإليه تنتمي روايات عدة صدرت منذ مطلع العقد الأول من الألفية الثالثة، ومنها "شارع بسادة" لسيد الوكيل، و"ملاك الفرصة الأخيرة " لسعيد نوح، و"أن تكون عباس العبد" لأحمد العايدي، و"فانيليا" لطاهر الشرقاوي، و"مواقيت التعري" لهيدرا جرجس، و"تمارين الورد "لهناء عطية،

و"شهوة الصمت " لأمينة زيدان، و"حكاية الحمار المخطط " لرانية خلاف، وغيرها كثير مما يمكن مطالعته عبر المدونة السردية العربية.

وانتقلت الشخصية كذلك من مفهوم التقسيم الكلاسيكي المتعارف عليه (شخصية رئيسة وشخصيات فرعية تخدمها)، ومن مفهوم البطل الأوحد الذي يتبنى قضية ما (فكرية أو سياسية أو اجتماعية) إلى مفهوم الشخصية غير محددة الهدف تعبيرا عن شريحة/ شرائح متعددة في المجتمع العربي، وكذلك الشخصية المتحولة التي تبدو داخل العمل كما لو كانت تجسيدا لشخصيتين، ولكنهما في النهاية صورة واحدة لشخصية واحدة، مثل شخصيتي شجر والأستاذة الجامعية في أطياف رضوى عاشور، ومثل شخصيتي في وراء الفردوس لمنصورة عز الدين، وهذا التحول في بناء الشخصيات الروائية يعود الكثير منه إلى تقنيات السينما بما قدمته من صياغات مشابهة عبر تاريخها.

وأثرت السينما على البناء الزمني في السرد، وبخاصة في مفهوم التتابع والتتالي الزماني بتقسيماته المتعارف عليها والمعتمدة على البدء من نقطة مركزية في السرد (من الماضي إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى الماضي بطريقة الفلاش باك، أو من الحاضر إلى المستقبل، أو القفز عبرها)، وباتخاذ مسار خطي على نحو ما، وهنا تم الانتقال من هذا التتالي والمسار الخطي إلى مزج المستويات الزمانية، وقدمت الرواية الجديدة – مثلا– نماذج تعتمد المشاهد السردية التي قد تبدو في ظاهرها مرتبكة لا تنتمي لخط زمني محدد، ولكنها عند تحليلها والوقوف أمام تقنيات بنائها، نجد أنها تصنع مسارها، فهي إما أن تعبر عن الارتباك الحادث في واقع مسارات الأحداث في الحياة من حولنا، ذلك أن الأحداث في الحياة متقاطعة ومتشابكة وليست متراتبة، وإما أن تعبر عن آلية اشتغال العقل البشري في رصده للأحداث من حوله، فهو لايفكر فيها على نحو خطي، وإنما ترد على الذهن بغير ترتيب، ويبذل الإنسان مجهودا عميقا في محاولة لترتيبها، وهو ما جاء استجابة لتغير النظرة حول الحدود الفاصلة بين الأشياء، وهدم القطعية في الفصل، والتأكيد على التشابك والالتقاء بين الشيء والأشياء المحيطة بها، وقد استعانت هذه الأعمال السردية بكثير من تقنيات

المونتاج السينمائية لتصنع ذلك، بما تسمح به هذه التقنية من القدرة على الارتداد بالزمن أو الاستباق به، وإمكانية عرض أحداث عدة في زمن واحد باستخدام تقنية التقطيع، والاعتماد على الزمن الافتراضي المتوهم وليس الزمن الواقعي.

وإن كانت هناك ظاهرة سردية الآن لا يمكن تجاوزها، وهي ظهور الأعمال السردية المأخوذة عن أفلام سنيمائية، مما أصبح يمثل ظاهرة تستدعي الانتباه لها والتوقف أمامها، سواء لمناقشتها من منظور الملكية الفكرية، وربما من منظور الفكر التراثي الأدبي في معالجته لقضية السرقات، أو تحليلها بمنطق التناص النقدي، أو حتى مناقشتها على المستوى الأخلاقي والفني بحثا عن متطلبات الإبداع الدنيا التي تشير إلى البناء على غير مثال سابق، وليس الاقتباس أو التقليد، والعجيب في هذا السياق هو انتشار ورواج مثل هذه الأعمال السردية المقتبسة كاملا عن أفلام عالمية، بل وصولها إلى حيازة جوائز عربية عديدة، دون أن ينتبه أحد لما هو مكتوب عنها من نقلها الحرفي لفيلم سينمائي.

رابعا- السرد المعتمد على الخيال الأسطوري، والتاريخي:

حيث تم توسيع الخيال على نحو عابر للقارات بتصوير روافد بعيدة تماما عن الثقافة العربية وبيئاتها وأبعادها، ومنه الاعتماد على شخصيات مصاصي الدماء، أو الشخصيات المعتمدة على الأساطير التي أنتجتها التكنولوجيا، مثل شخصية الفانباير، والكائنات المتحولة، والزومبي، وغيرها، وهو ما يختلف عن شخصيات الأساطير والموروث الشعبي وشخصيات ألف ليلة وليلة وغيرها مما هو متداول في ثقافتنا العربية، ومما كان مثار الإعجاب وما يزال في كل أرجاء العالم، إذ ما تزال عوالم الجن والمدن المسحورة المقتبسة عن ألف ليلة وليلة العربية، مثار شغف عالمي سواء عند إنتاجها في السينما والميديا، أو عند كتابتها في عوالم إبداعية.

لكن ما يحدث في مدونتنا السردية العربية الآن من استيراد نماذج مصاصي الدماء والزومبي مختلف، فهو من جهة يجعل العمل السردي يكاد يقترب من نموذج

ما يمكن تسميته بالسرد العالمي (الرواية العالمية والقصة العالمية) التي لا تنتمي لثقافة بعينها، وإنما تخضع لأطروحات العولمة والتطور التكنولوجي، وإن كان البعض يرى جانبا إيجابيا في ذلك وأن العالم بفضل التكنولوجيا والصورة والسينما أصبح لديه خيال مشترك.

غير أن الأمر يطرح بعدا آخر على الجهة المقابلة، وبخاصة مع دعاة ومناصري فكرة الهوية وضرورة بلورتها– وأنا منهم–: فإلام سيصل بنا هذا التوجه (الانصياع للخيال العالمي المشترك)، هل سيقضي على الخصوصية الثقافية ويهدد أبعاد الهوية؟ وهل هناك احتمالات بأن يكون أحد التوجهات السياسية التي تخدم سياسة العولمة؟ وبخاصة إذا ما عدنا إلى الكتابات العالمية حول حروب الأجيال من الرابع إلى السادس، وحول الإعلام الجديد والإعلام البديل وكيفية استثماره لصالح فرض هيمنات عالمية واحتكارات في التكنولوجيا والإعلام والفكر والتوجهات البشرية؟

هذا ما يحتاج إلى مناقشة للوصول إلى مرتكزات وعلامات يمكن في سياقها بلورة موقعنا وتوجهات الكتابة السردية لدينا، وهو ما سيختلف عن مراوغات حضور التاريخ في مدونتنا السردية المعاصرة، والتي تتنوع بين: الحضور التاريخي بوصفه علامة "أيقونة"، وبوصفه متكئا وخلفية مرجعية، وبوصفه حدثا مركزيا، وبوصفه أسطورة معتمدة على الأساطير العربية المتوارثة، وبوصفه إعادة تكوين (الجدل مع التاريخ)، وبوصفه نصا موازيا، وأخيرا بوصفه إعادة تفكيك للتاريخ المتوارث، وهو ما يشكل توجها في الكتابة السردية يمكن متابعته.

خامسا– الرواية الجديدة، وما لحق النوع من تحولات:

إذا سلمنا بأن مفهوم الرواية الجديدة [١٤] الآن مفهوم معبر– نسبيا– عن هوية رواية تختلف بشكل أو بآخر عن رواية الستينات وما بعدها، فإن الأمر يقتضي ليس محاولة تعريفها، وإنما محاولة تلمس ملامحها عبر المنجز الروائي الفعلي الذي

[١٤] – المقصود هنا هو المصطلح كما ظهر على يد آلان روب جرييه، وانتقل للوعي العربي لاحقا.

اختلف عن رواية السبعينات والثمانينات في الإنتاج العربي، وليس محاولة إسقاط تعريف جاهز أو مستورد عليها.

من هنا فإن رصد هذه الملامح هو الذي سيسمح لنا بالوقوف على طبيعة اختلافها وخصوصيتها ، ومن ثم الإمكانات المتعددة لقراءتها وتلقيها وتحديد سماتها الجمالية ، وتتمثل أهم هذه الملامح الفارقة التي يمكن استقراؤها عبر النماذج الروائية المنجزة ، في كل العناصر الروائية السابق ذكرها أعلاه (اللغة ، والموضوع ، والوعي ... إلخ).

فاللغة بوصفها المادة الأولية والأساسية للأدب لها خصوصياتها على مستوى الأنواع الأدبية، وعلى الرغم من الحركية الدائمة التي تعيشها داخليا على مستوى الخطاب، وخارجيا على مستوى استعارة السمات الجمالية عبر الأنواع (من الشعر إلى النثر مثلا) إلا أن تحليل هذا الخطاب اللغوي للرواية الجديدة سيقف على خصوصيتها قياسا إلى الخطاب اللغوي في الرواية الكلاسيكية مثلا، أو الرواية في الثمانينات والتسعينات، وبخاصة بعد هذه المراحل التاريخية التي قطعها الأدب عموما في صراعاته مع اللغة بين محاولات تحديد خصوصيتها لكل نوع أدبي (لغة الرواية– لغة الشعر– لغة المسرح)، ومحاولات تحديد خصوصيتها الأدبية (الخطاب اللغوي الأدبي) قياسا إلى المستويات الأخرى لاستخدام اللغة في غير مستويات الأدبية.

ومن هنا تعددت مستويات اشتغال اللغة في الرواية الجديدة بوصفها المتحكم الأساسي في طرق بنائها وأساليب سردها، ليس على مستوى الاحتفاء بها أو اعتماد طاقاتها الشعرية والتكثيفية فحسب، وإنما على مستوى الاشتباك معها بوصفها إشكالية في ذاتها [١٥].

---

[١٥] – تتعدد قضايا اللغة، وربما تأتي في نهايتها قضية الصراع بين الفصحى والعامية (اللهجات المحلية)، وما تثيره من إشكالات منذ طرح لويس عوض دعوته إلى العامية، وحتى عصرنا الراهن من هيمنة العامية واللهجات المحلية على بعض الكتابات الجديدة التي لا تدرك أنها تهدد هوية الأدب والثقافة العربية، غير أن ما نعنيه هنا ليس مجرد هذا الطرح، وإنما النظر إلى قضايا اللغة في تشكيلها للوعي، وفي إنتاجها لمشكلات التواصل الإنساني ولغة الحوار والخطاب.

والموضوع الروائي على الرغم من اتساع بنيته وتعدده واستحالة حصر الموضوعات التي يمكن تداولها في الأدب شعره ونثره، وفي الرواية على وجه التحديد، إلا أن رصد طبيعة تناول هذا الموضوع ومداخل التعامل معه في الرواية الجديدة سيحقق خطوة في طريق الوقوف على خصوصيتها، فهل تقف الرواية الجديدة أمام موضوعات بعينها فيما يشبه حركة احتجاجية على الواقع الثقافي الراهن، أم أنها تنفصل عن الاهتمام بهذا الواقع لصالح الوعي الإنساني؟، وهل تعتمد في ذلك مداخل بعينها في تناولها للموضوع، أم أنها لا تنشغل بالموضوع أساسا في محاولة لما يمكن تسميته "ضد الموضوع"؟.

وكل هذه الأسئلة يمكن البحث عنها في المدونة السردية ذاتها، والتي ستشير لهيمنة موضوعات بعينها، إذ تشهد الكتابة الروائية المعاصرة اشتباكا قويا مع الموضوعات التاريخية (ليس بالمعنى التقليدي للرواية التاريخية)، كما تشهد انجرافا قويا تجاه ما يطلق عليه أدب الرعب وما يدخل في إطاره.

ويأتي الوعي باعتباره مكونا فارقا في تحديد ماهية النوع الأدبي أساسا، فالقدماء – مثلا – اشترطوا في الشعر القصد والنية ليكون شعرا [١٦]، وهو الأمر الذي أعيد في الثقافة الغربية مع التنظير لقصيدة النثر[١٧]، حيث يمثل الوعي بالنوع الأدبي وبآليات كتابته، وبإمكانات التجريب فيه أساسا في الوقوف على طبيعة هذا النوع وسماته الجمالية، ومن ثم فإن انتفاء الوعي على مستوى الكاتب وعلى مستوى الكتابة فيما يحدث من تجريب وتطوير في أبنية الرواية الجديدة سيؤدي إلى إنتاج نماذج لا

---

[١٦] – يربط ابن رشيق مثلا في تعريفه للنوع الأدبي بين الوظيفة والمعنى، فيضيف القصد والنية إلى مفهوم الشعر ويجعلهما شرطا سابقا على الوزن والقافية، يقول: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"، ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، جـ١، ١٩٥٥م، ص٩٩.

[١٧] – يمكن العودة إلى: سوزان برنار في تحديدها لمفهوم قصيدة النثر واعتمادها في الأساس على معيار القصدية في الكتابة، سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

تنتمي إلى التطوير بقدر ما تنتمي إلى المطلق، وهو ما سيكشف عن النماذج التي تتغيا الرواية ولا تصل إليها.

ويأتي رصد البناء المعماري وآليات تشكله عنصرا من عناصر الكشف عن الرواية الجديدة وتحديد ملامحها، حيث تشهد المدونة السردية عموما تحولات في طرق الحكي، تنوعت مداخلها وتجاوزت ما تم إقراره في علوم السرد، وانفتحت على العلوم والحقول المعرفية والفنون، وبخاصة السينما في طرق معالجاتها وإمكاناتها وبدائلها.

كما يشهد البناء الزمني تحولا ليس فقط على مستوى الانتقال فيه أو تهشيمه وتفكيكه، وإنما على مستوى الإيهام به، أو محاولة الانعتاق منه، وهو ما يتحقق في كثير من النماذج السردية المعاصرة.

سادسا- القصة القصيرة وتحولاتها:

ارتبطت القصة القصيرة في تلقيها بالإرث النموذجي، بالأشخاص وليس التيارات، وبالتالي فإن محاولة كسر النموذج هو قدر القصة وإشكاليتها في آن، ولذا يرى البعض أن القصة القصيرة جنس أدبي يحتاج إلى تجديد نفسه لأنه أشد ارتباطا بالعابر المتغير وبالظاهرة المنعزلة عن السياقات الكبرى في الحاضر.

ومن الثابت تاريخيا دور الطبقة الوسطى، التي ربما كانت هي السبب وراء القصة القصيرة، وارتباطها بالصحافة، فقد ازدهرت القصة عربيا في السبعينات نتيجة توسع الطبقة الوسطى، ونضج المشاريع الحداثية، وازدهار الصحافة، إضافة إلى توافر الوضوح الفكري لوجود السرديات الكبرى، وحيوية التنظيمات السياسية التي تحدث رد فعل له تأثيراته الإيجابية.

فإذا كانت الرواية قد ازدهرت استجابة لعزلة المثقف نتيجة تقهقر الطبقة الوسطى، فهي فن عزلة فردانية في مقابل القصة التي هي فن معايشة بين ذاتية، أي فن التواصل الفوري والمشتبك مع اللحظة والحدث، فإن المرحلة الراهنة تختلف عن

تلك المرحلة المشار إليها في القرن العشرين، إذ تتسم المرحة الحالية –كما سبق– بالسيولة والمرونة التي تصل حد الميوعة في سياق المشهد الثقافي والإبداعي العربي إجمالا، ومن ثم فإن جوانب الطرح في أي موضوع تتعدد وتتنوع نتيجة هيمنة الفردانية بديلا عن التوجه الجماعي، وتعدد المناظير بديلا عن المنظور الواحد، وهكذا.

ويمكن رصد التحولات التي طرأت على القصة القصيرة في علاقتها بالراهن، والوعي وتطور أبعاده ودلالاته التي تهيمن على تشكيل النوع الأدبي ذاته، وإشكالات التسكين النوعي، والتجريب المستمر في بنيها ذاتها، من منظور انتقال الكتاب من هيمنة الاتجاه أو الجماعة أو الجيل، إلى المؤسسة الفردية، التي تجعل كل إنسان يرى نفسه مؤسسة قابلة بذاتها أن تعيد بناء مفهوم النوع الأدبي ذاته، بوصف ذلك شكلا من أشكال التمرد والتجريب.

ومعروف أن القصة القصيرة ارتبطت في الوعي النقدي العربي بالمحدودية (في الحجم والمساحة والعالم والحوار والسرد والوصف والمحكي عنه) كما تشير كل التعريفات الأدبية التي تضمها كتب الأدب حولها، والشروط التي تم التواضع عليها في علوم الأدب والنقد [١٨].

يحدث ذلك، على الرغم من أن هذا الوعي على مستوى المنجز الأدبي الراهن قد لحقته العديد من التغييرات منذ زمن طويل نسبيا وبخاصة عند العودة إلى كتابات طه حسين (جنة الشوك مثلا)، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وغيرهم كثير في بعض الأعمال التي وإن كانت قصيرة على مستوى الحجم وعدد الصفحات، فإنها متسعة المساحة السردية وأفق التأويلات متداخلة مع فنون عدة من الفنون السبعة[١٩].

---

١٨ – حول القصة القصيرة في الأدب العربي يمكن العودة إلى:

- علي الراعي: القصة القصيرة في الأدب المعاصر، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩.
- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٩.

١٩– صنف الإغريق قديما الفنون إلى ستة، هي على الترتيب: العمارة والموسيقى والرسم والشعر والرقص، ثم قدم "إيتيان سوريو" تصنيفا جديدا ليكون ترتيبها: النحت والعمارة، والرسم والزخرفة، والتلوين التمثيلي والصرف، والموسيقى، والإيماء والرقص، والأدب والشعر، والسينما والإضاءة.،

ولعل هذه النظرة الضيقة هي التي كرست لدى كثير من أصحاب الوعي اعتقادا مخطئا بأن القصة القصيرة تلي الرواية في المرتبة، وبخاصة إذا ما قيست باعتماد المعايير الشكلية، وإن كان التأمل الدقيق يكشف عكس ذلك، بل يمكن النظر إلى الرواية بوصفها ابنة القصة، وأن التكثيف والاختزال وفتح العوالم في القصة القصيرة يجعلها فن السرد الأول، وهو ما يمكن التدليل عليه من خلال قراءة أعمال نجيب محفوظ القصصية القصيرة مثلا، وبخاصة مع ابتكاره لشكل الكتابة المتمثل في "أحلام فترة النقاهة" الذي يعد فنا قائما بذاته.

- إشكاليات التسكين النوعي:

تتأبى كثير من الأعمال القصصية القصيرة الراهنة على التسكين النوعي، إما بمزجها بين أنواع أدبية عديدة واستعارة تقنياتها –وهو توجه ظهر مبكرا، ويمكن الوقوف عليه في بعض مجموعات نجيب محفوظ: همس الجنون، والمرايا، ورأيت فيما يرى النائم– ، أو بابتكارها شكلا جديدا للقصة القصيرة، مثل كتابة الأحلام مثلا، والقصة القصيرة جدا جدا، والقصة الومضة، وغيرها، وهو ما توسع في تفكيكه تقنية التسكين النوعي في لحظتنا الراهنة وبخاصة بعد الخلخلة التي داخلت الوطن العربي سياسيا تحت مسميات عدة (ثورات الربيع العربي، حركات التحرر، تغيير الأنظمة، إسقاط الحكومات) وبعيدا عن الحكم السياسي فإن الأدب عموما قد طالته تغييرات عديدة، ومنه القصة القصيرة التي أغرقت في الخروج مما كان يتبقى لها في إطار التسكين النوعي، وظهرت في ذلك أشكال متعددة من الكتابة القصصية القصيرة ومنها:

يمكن العودة في ذلك إلى: إيتيان سوريو، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣، ص ١٤٩: ١٧١.

- **شكل الومضات القصصية القصيرة:**

التي يصل بعضها إلى شكل القصة القصيرة جدا جدا، مثل قصص: الصور المتحركة، وعتاب، ورسالة، والمطرب، والنسيان، والتلقين، والأشباح، وحمام السلطان، والمرح، والرحمة، والمليم، والمعركة، وغيرها كثير في أحلام فترة النقاهة لنجيب محفوظ[٢٠]، وهو ما يمكن متابعته لاحقا في كتابات قصصية معاصرة، بل توجد على شبكات الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي الآن مجموعات كاملة اختصاصها هذا النوع من الكتابة، وتجرى فيه مسابقات وفعاليات متداولة.

- **الشكل القصصي المسرحي:**

وفيه يكون الاعتماد على الحوار المتبادل بين شخصيتين أو أكثر، وليس الوصف كما درجت عليه مفاهيم وأبنية القصة نقديا، وهو كثير في كتابة الألفية الثالثة عموما.

---

٢٠ – من هذه النماذج لنجيب محفوظ، قصة بعنوان "المعركة" يقول:

"رجعت إلى الميدان بعد زيارة للمشهد الحسيني، رأيت زحاما يحدق براقصة وزمار. الزمار يعزف، والراقصة تتأود لاعبة بالعصا، والناس يصفقون، والوجوه تتألق بالسرور والنشوة. فكرت غاضبا كيف أفض الجمع. ولكن في لحظة نور رأيت في مرمى الزمن الجميع يهرولون نحو القبر. كأنهم يتسابقون حتى لم يبق منهم أحد... عند ذلك وليتهم ظهري وذهبت"

فهذه الومضة القصصية القصيرة جدا تتجاوز حدود القصة التي تحكي حكاية، إلى المعنى الفلسفي للحياة، وموقفنا من الحكم على الآخرين من وجهة نظرنا وتبعا للأيديولوجيا التي نحتكم إليها، وترسم مسرحا للفنون، وتختتم القصة بالمفارقة التي تمثل لحظة الكشف والوعي بتأمل الكاتب لنهايات الحياة "الجميع فان، فدع لكل حريته"، وهو ما يتبناه السارد ويمرره إلى الآخرين، مما ينتج البعد الفلسفي الذي يجعلها تعتمل في ذهن المتلقي ليس بوصفها حكاية وإنما بوصفها فكرة فلسفية ونهج حياة..

- **شكل النص الفلسفي السردي:**

وهو كثير في الكتابات القصصية المعاصرة، يشمل معظم قصصها، لكنه يزداد عمقا وحضورا مع القصص التي يكون محورها الاشتباك مع ثالوث "الديني، والسياسي، والجسدي ".

وهكذا تطرح الأعمال القصصية القصيرة في الوطن العربي الآن، العديد من المداخل لتصنيفها، مثل: التصنيف الموضوعي (تبعا للموضوع القصصي والحكاية المركزية)، والتصنيف الشكلي (تبعا للحجم والمساحة واللغة والأبنية الإيقاعية...إلخ)، والتصنيف البنائي (تبعا لتطور الأبنية السردية في القصص)، والتصنيف الجمالي (تبعا لجماليات الفنون ارتباطا بالعصر وامتدادا للمعاصر)، والتصنيف الفكري (تبعا لهيمنة فلسفة أو تيار فكري ما عبر مجموعة من القصص قد تنتمي زمانيا لمراحل متباعدة، لكنها تعود فكريا لشبيهاتها من القصص الأخرى)، وتصنيفات أخرى قد يطول بها الحصر للوقوف على منجز الفن القصصي العربي الراهن، واكتشاف عوالمه المتعددة والمتحررة من كثير مما كانت عليه القصة وكان عليه الأدب عبر مراحله وتوجهاته، ومدارسه واتجاهاته.

- **التجريب المستمر شكلا ومضمونا:**

إن القراءة الثقافية لتطور الأنواع الأدبية وما ينتج عنها من تفريعات تشير إلى حجم التطور المتلاحق والسريع في التجريب الشكلي والمضموني للكتابة الأدبية عموما، حيث يعد التجريب سمة أساسية من سمات الإبداع، بوصفه فعلا للحركة الدينامية التي تمثل أحد قوانين الطبيعة في حراكها الدائم وعدم ثباتها، وهو يعني ابتكار وإنتاج أشكال فنية تخالف السائد والمألوف وتسير في اتجاه مضاد لما هو سائد من تيارات مألوفة وأنماط وهياكل ثابتة.

وقد طرحت أسئلة عديدة في هذا السياق من قبيل:

هل يمكن النظر إلى القصة القصيرة جدا في حداثتها بوصفها شكلا أدبيا يمثل تطورا من تطورات التجريب في الكتابة الإبداعية عموما والسردية على وجه الخصوص؟

وهل يمكن الحكم على كل تجريب بأنه تجريب حقيقي؟ ففي ظل التطور الأدبي والسعي الدائم نحو التجريب في طرق الكتابة وصولا إلى النصوصية[٢١]، تظهر على السطح إشكالات نوعية حول النص وملامحه ومعايير الحكم على جودته (وبخاصة في ظل الواقع الثقافي الراهن وما يحدث فيه من خلخلة وإعادة تشكيل لعناصره كافة).

وهل يمكن اعتبار القصة القصيرة جدا نوعا أدبيا قائما بذاته؟ أم أنها تحولا من تحولات الكتابة القصصية وشكلا من أشكالها التعبيرية؟

- **تحولات السمات والجماليات:**

إلى أي مدى استطاعت القصة القصيرة جدا أن تحقق جماليات لم تحققها القصة القصيرة في وجودها؟ مع الوضع في الاعتبار أن ذلك لا يقلل من شأن الكتابة القصصية بما هو متعارف عليه، ذلك أن القصيدة التفعيلية مثلا لم تهدم الأشكال الشعرية السابقة عليها، وكذلك قصيدة النثر لم تهدم القصيدة التفعيلية، وهكذا. بمعنى أن الأشكال الأدبية يجب أن ينظر إليها دوما في سياق التجاور وليس في سياق الانفصال والتراتب وهدم الحديث لما هو أقدم منه.

ويمكن الوقوف أمام السمات الفارقة للقصة القصيرة جدا والتي تميزها عن أشكال الكتابة القصصية السابقة في:

---

٢١ – النصوصية كتابة تسعى إلى التقريب التام بين حدود الأنواع الأدبية، ومنها النصوص التفاعلية على شبكة الإنترنت، والتي لا تنتمي إلى مؤلف بعينه، ولا نوع أدبي محدد، وإنما يتشارك فيها العديد، كل يضيف إليها، وعلى نحو لا قد ينتهي معه النص، ومنها رسائل الهواتف المحمولة التي يصنعها أفراد يميلون فيها إلى الأدبية وقد لا تكون لهم علاقة مباشرة بنوع أدبي محدد كالقصة والرواية والشعر، وإنما تحمل في نهاية الأمر سماتها جميعا.

- أنها تتشكل جماليا انطلاقا من مبادئ الاختزال والتكثيف، وهي سمات بدأ الحديث عنها مع قصيدة النثر، وتأصيل سوزان برنار لذلك[٢٢]، ومن ثم فإن حضور الشعرية بملامحها في القصة القصيرة جدا يعد هو الملمح الأهم، وهو أيضا مكمن البحث عن جماليات تشكلها.
- أن العامل الأهم في حضورها – من وجهة نظرنا – هو التسارع المتزايد في المفاهيم التي أشار إليها إيتالو كالفينو في كتابه "ست وصايا للألفية القادمة" والتي صدقت عليها التكنولوجيا بحضورها وهيمنتها على كافة أشكال الحياة فما كان يحدث في أزمان أصبح في الإمكان حدوثه في لحظة، وما كان يستحيل حمله لثقله أصبح في الإمكان حمله في شريحة إلكترونية وأعني حجم الكتب والموسوعات التي غدا حملها على قرص مرن أو صلب لا يكلف البشرية الكثير... ألا يعد ذلك مبررا كافيا للاتجاه نحو القصة القصيرة جدا دون الإخلال أو الانتقاص من قيمة الأشكال الأدبية الأخرى؟
- أن السمة الغالبة عليها هي استثمار بنية المفارقة بأشكالها المتنوعة: المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف[٢٣] والمفارقة الدرامية ومفارقة الحدث والمفارقة الرومانسية[٢٤]، وغيرها من المفارقات النصية.
- أن أحد أهم معايير قبولها بوصفها شكلا أدبيا هو الاتساق، والاتساق بنية يمكن تقريبها بمفهوم النظم الأدبي، ودوره في بناء النص في التراث العربي بدءا مما طرحه عبد القاهر الجرجاني في سياق معالجته لنظرية النظم البلاغي. ويعد الاتساق بهذا المعنى هو المنتج للنص والمانح إياه

[٢٢] – مع الوضع في الاعتبار الاختلاف المفهومي بين الوعي الكولينالي والوعي الأنجلو ساكسوني لقصيدة النثر، وبخاصة فيما يتعلق بالطول والقصر والاختزال والإطالة، والوعي العربي ذاته يتأرجح بين هذين الوعيين.

[٢٣] – دي سي مويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، مج ٤، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ص٤٣.

[٢٤] – يمكن العودة في ذلك إلى: خالد سليمان: نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٩، ع٢، ١٩٩١، ص٥٥– ٨٤.

صفة الصيرورة، وهو أيضا منتج جمالي تتحكم فيه آفاق التلقي واتفاقاته الجمالية، وتتحدد به فرادة النوع (قصة – شعر – مسرحية)، لتفرقه عن غيره من بقية الأنواع.

ويضاف إلى ذلك جميعه، تجاوزها عن بعض عناصر البناء القصصي، التي قد ترى القصة القصيرة جدا أنها سمات وليست جوهرا أي يمكن الاستغناء عنها، وإذا حضرت فلا ضير، مثل الزمان والمكان والإسهاب في الوصف، وغيرها من العناصر التي يرى كتابها أنه يمكن الاستغناء عنها.

وتجاوزها لمستوى الإخبار المحض (حكي خبر في صورة قصصية) إلى مستوى الإبداع المحض، ذلك أنها تتحقق فيها كل سمات الأدبية كما تحدث عنها علماء السرد (بارت – تودوروف – ياكبسون – وحتى الشكلانيين الروس من قبلهم، أو من أتي بعد هؤلاء أمثال ياوس وريفاتير وغيرهم).

....

وهكذا يمكن القول إجمالا: إن السرد العربي يشهد تحولات عديدة تحتاج إلى متابعات نقدية سواء على مستوى رصد النوع الأدبي إجمالا، أو على مستوى رصد الاتجاهات والحركات، وليس على مستوى النصوص المفردة، وتأويلاتها الفردية.

.....

المراجع:

١. إيتيان سوريو، تقابل الفنون، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣.
٢. جورج بالانديه: الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، التيه، ترجمة: محمد حسن إبراهيم، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠.
٣. حسام الخطيب: الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٤.

٤. دي سي مويك: موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، مج ٤، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣.
٥. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٩.
٦. ابن رشيق القيروانى: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة الاستقامة، القاهرة، جـ١، ١٩٥٥م.
٧. زيجمونت باومان: الحداثة السائلة، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠١٦
٨. سعيد الوكيل: من النص الرقمي إلى نص الحداثة الرقمية، أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، ٢٠١٩.
٩. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
١٠. سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
١١. علي الراعي: القصة القصيرة في الأدب المعاصر، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩.
١٢. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦.
١٣. محمود الضبع: الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٢٠.
١٤. نبيل علي: العرب وعصر المعلومات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل، ١٩٩٤.

الدوريات:

١٥. خالد سليمان: نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٩، ع٢، ١٩٩١.